

映画『アジアの嵐』と『トゥルクシブ』における東と西

佐藤 千登勢

はじめに

社会主義革命を主たるテーマのひとつにとった映画『アジアの嵐』¹、そして社会主義建設を謳い上げた『トゥルクシブ』²、この2つの作品はいずれもプロパガンダ映画であり、そしていずれもアジア民族を中心に据えた作品である。このことは、1920年代のソ連邦による諸民族併合の動きと無関係ではない。アジア民族のソ連邦への統合を正当化するかのように、アジアとロシアの友好的な団結が芸術的に昇華されている。

そして、これらの作品は、抑圧者と被抑圧者の革命的な闘争の図式によってのみならず、搾取し抑圧する西洋と搾取され抑圧を受ける東洋という枠組みのなかで捉え直し、いわゆるオリエンタリズムの観点から読むことが可能となる。本稿では、抑圧する西と抑圧される東のなかにロシアを位置づけることで、2つの作品におけるロシアの機能を確認していこうと思う。

1. 映画『アジアの嵐』について

あまりにも有名な作品ではあるが、本稿のテーマを論じていくための手続きとしてあらかじめストーリーを簡単に示しておこう。

イギリスに統治される1920年代のモンゴル。モンゴルの猟師バイルは、病床の父親から託された貴重な銀狐の毛皮を売りに市場へ行く。アメリカの毛皮商ヒューズがこれを安値で買い叩くと、バイルはこれに激しく抗議。揉み合って白人の手から血が流れる。とたちまち、イギリスの軍隊が出動する騒ぎとなった。山中に逃走するバイル。そこで遭遇したソビエト・パルチザンは彼を温かく迎え入れる。だがイギリス軍との闘いで、結局バイルは捕虜となり銃殺刑に処せられた。その直後、バイルがチンギス・ハンの末裔であることを示すお守りを発見したイギリス軍は、死にかけていたバイルに白人の血を輸血して必死で救助。バイルは傀儡君主に祭り上げられ、イギリスとアメリカに利用される。この陰謀を見破ったバイルは

¹ *Реж. Всеволод Пудовкин. Буря над Азией: Потомок Чингис-хана. 1928.*

² *Реж. Виктор Турин. Турксиб. 1929.*

モンゴル人を招集し蜂起する。モンゴルの騎馬隊は嵐を起し、イギリス軍は壊滅に至る。

1-1. イデオロギー的レベルでの東と西：東洋としてのロシア

まず、ストーリーそのものが、抑圧する西洋（イギリスとアメリカ）と抑圧される東洋（モンゴル）という図式、ひいては、白人種と有色人種の対立の上になりたっていることは明白だ。だがここで、ロシアは「抑圧される東洋」のサイドに位置づけられ、「東洋としてのロシア」が呈示されていることが重要である。ひとつは、モンゴル人バイルがソビエト・パルチザンに迎えられ、イデオロギー的に感化され同志となっていくストーリーの中にモンゴルとロシアの同盟が確認される。また、この映画全体の大きなテーマ、つまり搾取するブルジョアを打倒する革命の精神により結ばれているという点で、ロシアは東洋側に属することになる。これとは逆に、モンゴル人³でありながら、僧侶、つまり聖職者は、西洋側に属する敵として登場する。西洋と東洋という人種による基本的二項対立を示す一方で、そこに階級とイデオロギーを指標とした搾取と被搾取という対立を重ねることで、民族に対するイデオロギーの優越性、すなわち、社会主義のイデオロギーのもとに民族を越えた友好が実現するというメッセージを呈示し、1920年代のソ連邦による民族政策を正当化したと言えるだろう。この作品における西洋と東洋の主たる属性を確認しておく、下のようになる。

抑圧者：西洋／英米（ラマ僧） (ブルジョア、搾取、軍服、 武器・技術、軍隊)	<u>被抑圧者：東洋／モンゴル（ロシア）</u> (プロレタリアート、被搾取、 毛皮、自然、嵐)
---	---

まず、抑圧者としての西洋の属性は、ブルジョア階級や搾取、軍服、銃などの兵器、テクノロジーである。とくにブルジョアに関して言えば、アメリカ人とイギリス人は、1920年代のソ連の煽動的ポスターに描かれた革命の敵としてのブルジョア、その典型的キャラクター（毛皮、葉巻、革手袋）のカリカチュアのような風貌で登場する。ブルジョア以外のイギリス人は軍隊であり、軍事テクノロジーによる暴力によってモンゴルを植民地化し、東洋の属性となる自然や資源を支配していこうとするわけだが、蜂起したモンゴル人騎馬隊の怒りとルサンチマンが起爆したように起こる嵐、まさに自然のアジアの嵐が、東洋に勝利をもたらし、革命の成功を暗示する。

後述することにもなるが、このモンゴル人の勝利は、民族解放運動を促進するものであると日本では解釈されてきた。だがむしろ、このモンゴル民族の勝利は社会主義革命の勝

³ 作品の中でモンゴル人を演じているのは、当時のソ連・ブリヤート自治共和国の人々である（荒井幸康氏の助言による）。主人公バイルを演じたのは、当時クレシヨフ工房のメンバーで、後にフランスで活躍したブリヤート人俳優ヴァレーリイ・インキジーノフ。その実の父が作品中でも父親役を演じた。

利であり、多民族国家ソ連邦樹立の讃歌である。

また、この作品では、白人種、イギリス人の血の特権性について2度言及される。1度は、モンゴル人によって「白人の血が流された」ことに対し、イギリス軍が出動するという文脈の中で、そしていま一度は、死にかけたモンゴル人バイルに白人の血を輸血するのをイギリス人看護婦が躊躇するというコンテクストにおいてである。前者について言えば、抑圧するブルジョアに対するルサンチマンを増強させるかのように、流血する白人の手の強烈なクローズアップを用いてイギリス人による人種差別的言動が提喩的に描出される〔図版 1・2〕。イギリス人の差別意識との対比により、ソ連邦の民族間平等主義が強クアピールされていることは言うまでもない。

〔図版 1〕



〔図版 2〕



なお、東洋の格上げは、西洋に対する東洋の勝利、そして東洋のソ連化というテーマによってばかりでなく、モンゴル文化そのものを尊重する眼差しによっても呈示される。西洋の文化や慣習とモンゴルの文化・民族衣装とを「対比・並行のモンタージュ」、そして「分割のモンタージュ」を組み合わせるかたちで美的に呈示されるみごとなシークエンス、さらにモンゴルの祭儀や舞踏の模様を挿入したシーンにこのことが窺える。プドフキンは、モンゴルとの国境近くをロケ地としてツァムと呼ばれるモンゴルの宗教的祭儀を撮影したが、これはロシア人にとって真の東洋の発見となった⁴。発見された東洋、そしてリアルな東洋の再現は、ブルジョアとしてカリカチュア化される西洋との対比によりいっそう、尊重され格上げされた様相を浮き彫りにする。そして、ソビエト・パルチザンに象徴されるロシアがモンゴル人バイルを受け入れるシークエンスは、ロシアの東洋への共感と同一化を表象し、ロシアはこの作品において抑圧される東洋として機能することになった。

もっとも、ロシアの視座を媒介とする以上、この作品に表象されるモンゴル人差別が、英米の差別意識に対する純粹で直接的な批判や告発の力をもつには至らないということにも留意すべきであろう。先に述べたように、ブルジョアや資本主義への憎悪を煽る装置として、また、ソ連の民族政策を正当化する装置として、東洋の格上げと西洋による人種差別の露呈は利用された、少なくともこのような要素は濃厚である。同時に、ロシア人の根

⁴ *Ред. И.Н. Владимирцев, А.М. Сандлер. История советского кино в 4. т. Т. 1. 1917-1931. М., 1969. С. 303.*

底にあったであろう東洋に対する人種差別の意識さえも、イギリス人を媒体とし屈折させるかたちで露呈されたと言えるかもしれない。次にみる映画『トゥルクシブ』において、ロシアを媒介とした東洋のイメージが確認される。

2. 映画『トゥルクシブ』について

この作品は、1928年から始まる第1次5カ年計画に組み込まれたトゥルクシブ鉄道建設（1926年12月-1930年4月28日）を促進するため、建設のさなかに制作され、まずは労働者たちに公開されたドキュメンタリー映画である。監督は、17歳から27歳までの10年間をアメリカで過ごし、ハリウッドでシナリオライターや俳優をしていたというヴィクトル・トゥーリン⁵。ストーリーは次のとおりだ。

綿花と羊毛の産地トゥルクスタンは干ばつに苦しむ。羊毛を他の都市へ運搬するにも、砂漠を襲う嵐に見舞われ、駱駝もろとも壊滅。この峻厳な自然を克服し、運搬・交通の困難と時間を克服するために「トゥルクシブ鉄道建設」が始まる。測量技師のロシア人たちがやって来ると、午睡中だったトゥルクスタンの人々は徐々に警戒をとりて彼らを歓待し、自動車、機械、鉄道、機関車の重要性を理解していく。操縦方法を学ぶために村人は熱心に本を読み始める。労働者たちは、火薬で岩山を爆砕し、鉄道の横木を敷設しハンマーでリベットを打ち付けながら一步一步前進する。レールの一部で機関車を走らせると、トゥルクスタンの遊牧民は無邪気に馬や牛や駱駝を走らせてこれと競うも完敗。駱駝は頭を低く下げてレールの匂いを嗅ぐ。機関車は煙をあげて疾走する。そのダイナミックな運動と勢いよく吐き出される煙、紡績機械の激しい旋回をモニターしたシークエンスの中に《1930年》という鉄道建設の期限が明滅する。

2-1. イデオロギー的レヴェルでの東と西：西洋としてのロシア

この作品に感化された労働者たちは1931年1月の予定よりも半年早く鉄道建設を完成させることを誓い、そしてこれを実現した⁶。映画のプロパガンダ、そのメッセージが現実化されたという意味で、映画という媒体の絶大な煽動力を実証した作品である。また、1929年10月15日、モスクワで公開された当時は、『戦艦ポチョムキン』や『母』と同様、文化映画の模範に位置づけられ、成功を収めた⁷。同年秋に、ベルリンやロンドンでも熱狂的に受け入れられている⁸。しかし1936年、「革命の描き方が弱く、ロシア人によるトゥルクスタン民族の教化という側面が強調されており、民族間の平等の図式を崩壊させている」と

⁵ Гл. Ред. С.И. Юткевич, Ред. Колл. Ю.С. Афанасьев [и др.] Кино: энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия. 1986. С. 430.

⁶ Шкловский В. Турксиб. М.-Л.: Гос. Изд-во, 1930. С. 27.

⁷ Соколов И. Легенда о Левом кино // Кино и жизнь. 1930. № 5.

⁸ И.Н. Владимирцев, А.М. Сандлер. История советского кино в 4 т. Указ. соч. С. 520.

いう理由で、当局より批判を受け、上映禁止となった⁹。

この作品における抑圧する西洋と抑圧される東洋の図式はきわめてシンプルで、ロシアは西洋に、そしてトゥルキスタンは東洋に位置づけられるが、両者ともに社会主義建設というひとつのイデオロギーによって結ばれているため、革命の図式は成立せず、テーマ的にも革命は描かれない。階級に関して言えば、両者ともにプロレタリアートに属しており、とりわけ社会主義の標榜する「労働者と農民の団結」を実現し、脱階級の社会を描き出す。けれども、下表に示したとおり、峻厳なトゥルキスタンの自然、そして後進的な東洋をロシアの機械技術が開拓し、先進的な西洋が啓蒙・教化していくという抑圧的な関係性、ロシアによるトゥルキスタンの産業の搾取、ひいてはトゥルキスタンのソ連への統合という力関係から、抑圧する西洋と抑圧される東洋の二項対立は崩れない。

抑圧者：西洋／ロシア (プロレタリアート：労働者、 搾取、武器・技術、幾何学、戦争、知識、 先進的)	被抑圧者：東洋／トゥルキスタン (プロレタリアート：農民・遊牧民、 被搾取、自然、無知、後進的)
--	---

たとえば、土地の測量のためにトゥルキスタンにやってくるロシア人たちのシークエンスを挙げよう。ロシア人は自動車や飛行機に乗り、測量カメラでレンズ越しに照準を合わせる。空撮や照準を合わせる視点がすでに映画のキノ・グラスとして手法化されていたとはいえやはり、ポール・ヴィリリオのいうとおり、「第1次世界大戦から生還した映画監督たちが、戦争の知覚や軍事テクノロジーを映画にもちこんだもの」¹⁰である。また、このロシア人たちが軍隊を思わせる外観をしているというペイネの指摘¹¹も考慮するならば、ここにはロシアがトゥルキスタンの自然と人々を侵略する暴力が表象されていると言えはしないか。もっとも、トゥルキスタンの村人たちは、ロシア人に対する警戒を次第にといて友好的に受け入れていく展開となるため、暴力的要素は感知されにくい。だが、「午睡中の（眠れる）トゥルキスタンの村人をロシアの自動車のクラクションが目覚めさせる」という表象においても、また、「自動車の後を走って追いかけるトゥルキスタンの子供たち」¹²

⁹ See, Peter Kenez. *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (Cambridge: Cambridge UP, 1992), p. 144.

¹⁰ ヴィリリオ (石井直志、千葉文夫訳) 『戦争と映画』平凡社ライブラリー、1999年、59-61頁を参照 [Paul Virilio, *Guerre et cinéma I* (Paris, 1984)]。

¹¹ See, Matthew Payne, “Viktor Turin’s *Turksib* (1929) and Soviet Orientalism,” *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 21, No. 1 (2001), p. 40.

¹² 脚注6に呈示したシクロフスキイの文献は、映画『トゥルクシブ』の内容を素材にした青少年向けの実録小説で、映画のスチール写真も数多く用いられている。これによればカザフ人は自動車を「悪魔の荷馬車」と呼んで恐れ、子供たちも自動車の後を追うどころか自動車を恐れて警戒する様子が強調される。もっとも、シクロフスキイの場合も、カザフ人の無知を通して彼らの後進性を描出していることに変わりはない。Шкловский В. Указ. соч. С. 10.

〔図版 3〕という表象においても、後進的東洋を教化する西洋としてのロシアが明確に打ち出される。同様に、先進的西洋と後進的東洋を象徴的に呈示するのが、トゥルクスタンの遊牧民が機関車に驚きつつも馬や駱駝に乗って、疾走する機関車を必死に追いかけていくシーンだ〔図版 4〕¹³。ここには、機械文明礼賛、あるいは鉄道建設ひいては社会主義建設の重要性、諸民族をソ連邦に纏め上げる集権化などのイデオロギー的メッセージが明白に見てとれるが、その素朴さと喜劇性に満ちた描写ゆえに、メッセージは穏健となり、むしろ批判的観点を許容しない肯定的イメージへと昇華されてもいる。「レールの匂いを嗅ぐ駱駝」〔図版 5〕のイメージも牧歌的で柔和でさえあるが、やはり、「機械文明に屈する自然」ひいては「西洋に屈する東洋」を図像的にみごとに表象するものだ¹⁴。

〔図版 3〕

〔図版 4〕

〔図版 5〕



また、東洋の自然を開拓し秩序化していくロシアの先進性と機械技術、その抑圧的力を誇示するのが、幾何学的フォルムの中に捉えられた機械の美である。ファクトから幾何学的形状を抽出する方法はロトチェンコのラクルスやジガ・ヴェルトフのキノ・グラスの一端を想起させるもので、アヴァンギャルドの一形態と示している。同時に、これら幾何学的パターンは遠近法や対角線構図を描き出し、煽動と抑圧のダイナミズム、そしてエネルギーを生み出す〔図版 6・7〕。東洋を強制的かつ暴力的に秩序化していく抑圧的力、ひいては、全体主義に導かれるような統率力を獲得していると言ってよいだろう。

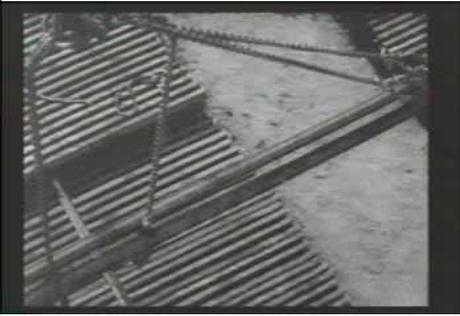
¹³ 中央アジアには、1884年の時点ですでにザカスピ鉄道が、また1904年にタシケント鉄道が敷設されていたこと（千野琢也『ロシアの鉄道』日本図書刊行会、2005年、9-10頁）を考慮すれば、「機関車に驚く遊牧民」の後進的アジアのイメージが演出されたものであることは明白だ（宇山智彦氏の助言による）。

¹⁴ 「レールの匂いを嗅ぐ駱駝」は、『トゥルクシブ』の脚本担当のひとりであったシクロフスキイが現場で実際に目撃した光景で、彼がトゥーリン監督に話して聴かせたイメージである（Шкловский В. Указ. соч. С. 14）。「レールの匂いを嗅ぐ駱駝」の図は芸術的シンボルとして定着し、後に、詩人リハチョフの叙事詩『トゥルクシブ』（発表年不明）の中でも謳われることになった。

[図版 6]



[図版 7]



『トゥルクシブ』はこれまでドキュメンタリー映画史の上で、とりわけ外国において高い評価を受けてきたが、近年、アメリカではオリエンタリズムの観点から批判的見解も示されるようになった。ペイネは、この作品が、当時の労働者階級のみならずブルジョアに至るまで広く共感をよび成功を収めた事実を挙げて、このことはブルジョア階級の後進的アジア民族に対する優越感と、さらにこれを裏返したかたちでの罪悪感や謙遜のメンタリティに起因していたのではないかと推察している。またペイネは、この作品が、アジアの後進性を描いたばかりでなく、トゥルクシブの人々に「つくられた後進性」の演技を強要したことを指摘し、それゆえにドキュメンタリー性が損なわれている点を批判した¹⁵。

さらにもうひとつ、映画『トゥルクシブ』が東洋と西洋の二項対立の図式が盤石となった一要因として、アジア民族の知識人の抹消を挙げておこう。カザフ人の技師ムハメジャン・トゥイヌイシュパエフ——今日、トゥルクシブ鉄道建設の歴史は彼の存在と功績ぬきでは語れないものとなっている。だが、映画『トゥルクシブ』にはトゥイヌイシュパエフの存在は影すらもない。もっとも、白衛軍との関わりが発覚し、1930年8月3日、鉄道が完成して間もない頃、ブルジョア的民族主義者として他42名のカザフ人たちとともに逮捕され、後に銃殺刑に処せられた事実を考慮するならば¹⁶、トゥイヌイシュパエフの不在は創作的意図や操作ではなく、政治的要因によるものと考えたほうが妥当であろう。だが、トゥルクシブを教化するロシアという図式、東洋と西洋の二項対立に支えられたこのドキュメンタリー映画に、そもそも東洋の知識人が不要であったことは自明である。

『トゥルクシブ』における東洋は、眠れる民族でありロシアの自動車の後を追う子供、そしてロシアの機関車の後を追う遊牧民、レールの匂いを嗅ぐ駱駝という表象の体系を破壊し、ここから逸脱するものであつてはならなかった。

¹⁵ See, Payne, *op. cit.*, pp. 46, 53-54.

¹⁶ См. *Осадчий Ф.* Завершение строительства Турксиба.
http://ddp-main.narod.ru/2002/nomer_43/chtobi_pomnili.htm.

むすびにかえて

『アジアの嵐』と『トゥルクシブ』というアジア民族を中心に据えた2つの作品を通して、西洋と東洋の図式の中にロシアの位置づけを試みた。民族政策や階級闘争というイデオロギーとの関わりにより、『アジアの嵐』の中では被抑圧者として革命をおこす東洋となり、また『トゥルクシブ』においては後進的アジアを教化する抑圧者としての西洋の機能をロシアが果たすこと、そしてその流動性が確認されたと思う。二項対立という西欧中心主義、あるいはロゴス中心主義と言ってもいいが、そういう硬直した枠組みの中に敢えてロシアを組み込んでみたのは、このことによって逆にロールプレイングとでも呼びたい役割の流動性、あるいは関係性によって役割や機能が変容する役割の相対性というものを確認したかったためである。

唯一、社会主義のイデオロギーが国民のアイデンティティを形成するという楽観主義の下に、東洋か西洋か、あるいはアジアかヨーロッパかという問題にアイデンティティを探ろうとして2つに引き裂かれる苦渋を払拭したのがソ連邦の成立であったろう。後進的アジアに対する優越感、これを前提としたアジアとの友好関係を通して、またアジアをその身体の一部として取り込むことで、人種差別や資本主義、階級をも克服したかのようだった。そうすることで獲得された、もっとも進化した国家としてのアイデンティティこそは、西欧やアメリカに対するコンプレックスを隠蔽し、これを超克するに有効であったろう。だが、西洋という概念に完全に合致するイギリスやアメリカの存在が欠如している時、自ずと西洋のサイドに自らを滑り込ませてアジアを見つめずにはいられない屈折にこそロシアのアイデンティティがあるのではないか。

ところで、この2つの作品は奇しくも同じ年に日本に入ってきてほぼ同時期に公開され、大きな反響を呼んだ。1930年のことである¹⁷。映画評論家の岩崎昶は、『アジアの嵐』と『トゥルクシブ』の公開を「日本の映画の歴史上のみならず、日本の思想と社会の歴史の上でも大きな出来事であった」¹⁸と回想し、研究者の山本喜久男も「日本映画へのソビエト映画の影響は『トゥルクシブ』や『アジアの嵐』の公開をもって1930年から本格的に始まった」¹⁹とみなしているように、この2本のソ連映画の受容を通して日本人はソ連映画を発見した。そして、当時の日本人は2つの映画に共通する「アジア民族」を媒体として、やはりアジア民族としてのアイデンティティを再形成する体験をしたと思われる。そのためであろう。先述のとおり、『アジアの嵐』は、「中国を中心とするアジアの民族解放闘争の高揚」あるい

¹⁷ 『トゥルクシブ』は1930年10月8日武蔵野館において、『アジアの嵐』は同年10月31日浅草松竹座にて公開された。

¹⁸ 岩崎昶『トゥルクシブ』鑑賞会によせて：「トゥルクシブ」と日本映画（上映映画解説、国立近代美術館フィルムライブラリー、1955年3・4月）を参照。

¹⁹ 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』早稲田大学出版部、1983年、186頁を参照。

は、「モンゴルに吹き荒れる解放の嵐」をもっぱら描いていると日本では解釈されてきた²⁰。

1926年、社会主義革命を強く描いているとの理由でエイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』が日本での検閲を通らず輸入禁止の憂き目にあったことに鑑みれば、『トゥルクシブ』と『アジアの嵐』が完全版ではなかったとはいえ公開を許可されたのは、この2本の映画が、階級闘争、帝政の崩壊、社会主義革命を全面に打ち出していないと判断されたためと推察される²¹。『トゥルクシブ』は社会主義建設と民族友好をテーマとしていた。一方、『アジアの嵐』は、ソ連においては、ブルジョアに対するプロレタリアートの蜂起、社会主義革命のメッセージを伝達するものであったが、日本においては、白人種に対する有色人種の蜂起という要素に力点がおかれ、民族解放のテーマという解釈が主流となった。この「読み替え」には、西洋（白人種）に対する劣等意識を抱きながらもなお被抑圧者の役割に甘んじず、台湾や朝鮮への侵略をおこなって抑圧者たらんとした当時の日本の歪んだ自尊心が投影されているようだ。たとえば文学研究者の谷本富は『トゥルクシブ』を絶賛し、さらに帝国主義を自戒しつつ『アジアの嵐』をこう評した。〔引用部の旧仮名遣いは現代仮名遣いに改めた〕

この映画は〔…〕われ等同胞国民が今なおとかく白人崇拜の陋習を脱却しないのを戒むるとともに、〔…〕他の劣等種族などに対して、〔…〕ややもすれば乱暴狼藉をあえてすることがありはせぬかと、深く反省せなければならぬと考へたほど強き印象を受けた映画である。²²

谷本の見解は人道的ではあるが「他の劣等種族」に対する優越感と白人種への劣等感を通して自己を認識をしており、劣等種族と彼が呼ぶものに対する疑念はない。同じことは寺川信の言説にも窺える。

〔…〕内容形式ともに全く新しい、ロシア映画が輸入紹介されだした〔…〕。昨秋から本春にかけて「アジアの嵐」や「トルクシブ」が北海道から台湾、朝鮮満州にかけて、奪い合うばかりに上映され、満員、満々員の好況である……。²³

寺川に至っては、民族解放のテーマに無頓着であるばかりか日本の植民地主義にも無関心、あるいはそれを当然のこととして受け入れている。このような時代、『アジアの嵐』と『トゥルクシブ』の2つの映画が、アジア民族を中心に据え、表象としては、白人種を制

²⁰ 「FC:フィルムセンター」44号：ソ連映画の史的展望（一）（東京国立近代美術館フィルムセンター、1978年）やDVD『アジアの嵐』（IVC）の解説を参照。

²¹ もっとも『アジアの嵐』は、反帝国主義のテーマゆえに大幅にカットされ字幕も改訳されている（FC:フィルムセンター44号）前掲、24頁）。

²² 谷本富「随想」『映画教育』36号、1931年2月号。

²³ 寺川信「来るべきシーズンとソヴィエト・ロシア映画」『映画教育』36号、1931年2月号。

圧する力強い民族としてアジア民族が格上げされていたこと、あるいはソ連邦を形成する民族としてアジア民族が白人種とある程度平等に位置づけられていたことが、当時の日本人の2作品に対する同一化を促進させ、彼らを多いに鼓舞して、選民的アジア民族としてのアイデンティティを確認させる一要因となったとは言えないだろうか。もっとも、こうした集団的社会的心理について、わずかな事例から類推して断言することは避けねばならない。より多くの史的資料をもとに機会を改めて取り組んでいきたい問題である。